

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

6. Jahrgang

Februar 1953

Heft 2

DIE URSPRÜNGLICHE KRONE DES MAURITIUSRELIQUIARS IN VIENNE

(Mit 3 Abb.)

Die Bedeutung, die dem von König Boso von der Provence (879—887) der Kirche S. Maurice in Vienne gestifteten Kopfreliquiar des hl. Mauritius in der neueren Forschung zugewiesen wird, läßt es gerechtfertigt erscheinen, neben der zuerst 1901 von R. Poupardin (*Le Royaume de Provence sous les Carolingiens*, S. 357 ff. Abb. S. 368) veröffentlichten und von dort in die kunstgeschichtliche Literatur eingegangenen Nachzeichnung des im 17. Jahrhundert zerstörten Werkes auf eine zweite Zeichnung des Reliquiars hinzuweisen. Sie stammt aus demselben Text, der Beschreibung der wichtigsten Altertümer und Kostbarkeiten der Kirchen von Vienne durch Peiresc aus dem Jahre 1612 und findet sich in dem Originalmanuskript Peiresc's in der Bibliothèque Nationale in Paris (lat. 17 558 fol. 28 r und v). (Abb. 2a) Poupardin stellt zwar den Sachverhalt, wie er auch aus dem von ihm abgedruckten Text von Peiresc eindeutig hervorgeht, richtig dar: ein Kopfreliquiar mit zwei Kronen, einer ursprünglichen, mit der es von König Boso gestiftet wurde, und einer zweiten, später von König Hugo (926—947) hinzugefügten (Abb. 2b). Doch da Poupardin nur eine der beiden Zeichnungen, die Peiresc seiner Beschreibung beigab, abbildet, ist die dort wiedergegebene Form des Reliquiars zuweilen als die ursprüngliche und die Krone als die des Königs Boso angesehen worden. Daher kommt der kleinen Zeichnung am Beginn des Peiresc'schen Textes trotz der einfacheren Form und der flüchtigeren Ausführung ein besonderes Interesse zu, da sie den Kopf in der ursprünglichen Gestalt des 9. Jahrhunderts wiedergibt.

Der Vergleich der beiden Zeichnungen zeigt, daß es sich um zwei völlig verschiedene Kronen handelt: eine geschlossene Bügelkrone bei der ersten und eine offene

Krone mit vier lilienförmigen Aufsätzen, deren vorderster höher ist als die drei anderen, bei der zweiten. So stellt es auch der Text dar. Ausgehend von der Widmungsinschrift König Bosos auf dem Hals des Reliquiars (MG Poetae Latini IV, 1054) beschreibt Peiresc zunächst den goldenen Kopf, bärtig wie Ludwig der Fromme, mit eingesetzten, aus Achat und Chalzedon — „au naturel“ — gebildeten Augen, und geht dann auf die Krone ein: „couronné d'un diademe d'or de cinq pieces assemblées en charniere, enrichies d'un tour de perles grosses comme des gros pois entre deux rangs de caillous de rubis et des gros saphirs sur les assemblages des charnieres, avec des esmeraudes en croix. Encores y avoit il un carcan qui passoit en croix sur la teste et venoit aboutir audit diademe, estant composée tout de gros saphirs comme des amendes garnis d'or esmaillée avec quelques perles entredeux, rendants l'effet de la callotte des premiers roys gotz d'Italie“.

Die hier beschriebene Bügelkrone mit einem unteren Reif aus fünf durch Scharniere verbundenen Edelsteinplatten und zwei gekreuzten, mit Edelsteinen, Perlen und Emails geschmückten Bügeln ist in der darüber stehenden Zeichnung skizziert: ein unterer Reif aus Edelstein- und Perlenreihen und über dem Kopf die beiden Bügel, deren Schmuck aus mandelgroßen Saphiren und Emails mit Perlen dazwischen angedeutet ist (Abb. 2a).

Neben dieser ersten Krone gibt es dann eine zweite: „on met encore une grande couronne sur la teste dudit S. Maurice faicte toute d'une piece d'argent doré et esmaillé avec les images de plusieurs griffons et fleurs ayant quatre fleurons en ceste forme (vgl. Abb. 2b rechts oben), les trois d'environ six poulces de haut et le quattresme de plus de dix ou douze, avec deux petites tables d'attantes sur le derriere où est escript HUGO PIUS REX SANCTO OFFERT MAURITIO.“ Die offene Krone mit den Lilienaufsätzen ist also die des Königs Hugo, d. h. die spätere, deren Form der ebenfalls nur in einer Nachzeichnung erhaltenen Krone Ottos II. aus dem Halleschen Heiltum, die auch aus dem 10. Jahrhundert stammt, nahekommt.

Mit der Beschreibung des Peiresc stimmen auch alle übrigen Nachrichten über das berühmte Reliquiar überein, unter denen besonders eine Quelle des 16. Jahrhunderts das Verhältnis beider Kronen zueinander klar und anschaulich formuliert: „...et coronam auream splindidam et gemmis ornatam divo Mauricio Hugo dedit et in ea scriptum est „Hugo pius rex sancto offert Mauricio“ et haec corona e capite divi Mauricii tolli potest, altera autem, quam Boso dedit, capiti divi Mauricii perpetuo adheret et minor est“ (Aymarii Rivallii, De Allobrogibus libri IX, zitiert bei Poupardin S. 360). Da die eine an dem Kopf befestigt war, hat man also wohl die beiden Kronen übereinandergesetzt, so daß die kleinere unter der größeren verschwand, wie es die zweite Zeichnung von Peiresc darstellt.

Die Ausführung der Krone, wie sie in der Beschreibung deutlich wird, schließt sich den erhaltenen Werken der Zeit an. Der aus einzelnen, durch Scharniere verbundenen Platten zusammengesetzte untere Reif gleicht der Form der Eisernen Krone von

Monza, wo auch in ähnlicher Weise die Ecken der Platten an den Scharnieren durch Edelsteine betont sind. Bei der an sich gebräuchlichen Anordnung der Edelsteine in durchlaufenden Reihen um den Kronreifen herum entspricht die Anhäufung von ausgesprochen großen Steinen ganz dem Stil karolingischer Werke, wie den Bursen in Enger und Monza, dem Deckel vom Psalter Karls des Kahlen in der Bibliothèque Nationale in Paris und dem in der französischen Revolution zerstörten, ebenfalls auf Karl den Kahlen zurückgehenden „Escrain“ aus S. Denis, ferner dem Deckel des Codex Aureus in München.

Von besonderem kunsthistorischen Interesse ist es, daß das Reliquiar von Vienne in dieser ursprünglichen Form mit der Bügelkrone stärker der Figur der hl. Fides in Conques gleicht, deren Kopf von einer ganz entsprechenden Krone aus einem unteren Reif und zwei gekreuzten Bügeln geschmückt ist. Nur ist hier alles sehr viel weniger kostbar, wie auch bei der Krone König Hugos, und zwischen den Bügeln sind kleine Lilienaufsätze angebracht (Abb. 3). Ungefähr wie den unteren Reif der Krone der hl. Fides hat man sich nach der Beschreibung Peiresc's wohl die Bügel des Mauritiusreliquiars vorzustellen: abwechselnd Edelsteine und Emails und in den Zwischenstreifen kleine Perlen. So mag auch das zur Zeit Peiresc's schon verlorengegangene untere Stück der Mauritiusbüste ähnlich wie das Oberteil der hl. Fides ausgesehen haben. Eine Vorstellung von der Art des kostbaren Schmuckes gibt Peiresc in der Beschreibung des großen Edelsteins auf der Brust des Reliquiars, eines antiken Achats („de la largeur de six poulces et sept de hault representant une Aigle qui soutient une couronne de laurier dans ses griffes et porte sur le dos la figure d'un prince, revestu de fourreau plumettée tenant à la main une garde d'espée en forme de croix“), und in einer Fußnote spricht er von goldenen Glöckchen, die sich an diesem verlorenen Teil des Reliquiars befunden hätten. Wenn Peiresc hier auch selbst nur eine Überlieferung weitergibt, so werden diese seine Angaben doch durch den aus dem Jahre 1562 stammenden Bericht eines Augenzeugen, des Mesners von S. Maurice, bestätigt, der auch den Stein und die Glöckchen beschreibt (Poupardin, S. 360). Diese Glöckchen fehlen an der Figur der hl. Fides, und man hat sie in Vienne wohl mit dem Rang in Zusammenhang zu bringen, den der dargestellte Heilige, dessen Reliquien das Werk umschloß, und auch sein königlicher Stifter einnahmen. Sie verweisen auf den Herrscherornat, in den die Glöckchen aus dem des Hohenpriesters übernommen worden waren.

Die Frage, ob es sich bei der ursprünglichen Krone des Mauritiuskopfes um eine von Anfang an für das Reliquiar geschaffene Votivkrone oder um eine wirkliche Insignie gehandelt hat, wird schwer zu entscheiden sein, doch liegt es durchaus im Bereich der Möglichkeit, daß König Boso eine seiner Kronen für das Reliquiar stiftete. Daß Formen der Bügelkrone dem 9. Jahrhundert bekannt waren, zeigen die Herrscherbilder der karolingischen Buchmalerei. Vor allem aber ist daran zu erinnern, daß Boso seinen ganzen Königsornat an die Kirchen seines Reiches verteilte: Diadem und Szepter gab er der Kirche von Lyon (MG Poetae Latini IV, 1028), seine

königlichen Gewänder schenkte er dem Kloster des hl. Andreas in Vienne (Poupar-din S. 363). Und vielleicht darf man in diesem Zusammenhang auch an die goldenen Glöckchen denken, die das Reliquiar des hl. Mauritius, die berühmteste Stiftung des Königs, schmückten.

Florentine Mutherich

EINE FÄLSCHUNG NACH FRA ANGELICO

Die in der Kunstchronik 1950, Heft 6, Abb. 2 anlässlich der Besprechung der Stuttgarter Ausstellung „Frühe italienische Tafelmalerei“ abgebildete kleine Tafel wurde auf Wunsch des Besitzers bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen unter Mitwirkung des Dörner-Instituts auf ihre Echtheit untersucht.

Es handelt sich um eine leicht veränderte, im Grunde aber unfreie Teilkopie nach der Auferweckung des Napoleone Orsini aus der Werkstatt des Fra Angelico in Cortona (Gesù). Daß die Tafel ein Fragment bildet, ist unwahrscheinlich, da die Komposition augenscheinlich im Hinblick auf den neuen Ausschnitt abgeändert ist; insbesondere die Architektur des Hintergrundes wurde in diesem Sinne modifiziert. Auch fehlen die Füße des auferweckten Kindes, die in einem Fragment sichtbar sein müßten. Der Blick des links stehenden Dominikaners, der sich im Original dem Auferweckten zuwendet, ist im Ausschnitt sinnlos geworden. Die rohe und ungewöhnliche Punzierung des Goldgrundes, die links und oben einen notdürftigen Abschluß herstellt, steht in so engem Einklang mit der Komposition, daß sie nicht als spätere Zutat angesehen werden kann. Die Rißbildung ist so ungewöhnlich, daß man auf einen gewaltsamen Trockenprozeß schließen muß. Neben einer Reihe weiterer Verdachtsmomente sind auch Zurichtung und Holz der Tafel fragwürdig. Röntgenaufnahmen zeigten auch bei niedrigster Spannung nicht die geringste Andeutung von Malerei. Sämtliche dem Verf. bekannt gewordenen Röntgenaufnahmen von Temperabildern des Quattrocento ergaben zwar z. T. sehr flauere Bilder, ließen aber doch immer die Malerei deutlich erkennen. Die Tatsache, daß auch die weißen Gewänder im Röntgenbild keinerlei Bleiweißschatten aufwiesen, führte zu spektralanalytischen und mikrochemischen Pigmentuntersuchungen.

Aus dem weißen Gewand des Hl. Dominikus entnommene Proben ergaben bei beiden Untersuchungsverfahren einwandfrei Zinkweiß als verwendeten Farbstoff. Zinkweiß wurde um 1790 entdeckt, in den folgenden fünf Jahrzehnten zögernd in die Malerei übernommen, ab 1849 jedoch erst fabrikatorisch hergestellt und in immer größerem Umfange angewendet.

Nachdem die gehäuften Verdachtsmomente stilkritischer und technischer Art bereits eine Fälschung vermuten und die Röntgenaufnahmen das als beinahe sicher erscheinen ließen, konnte erst durch die Pigmentuntersuchung der positive Nachweis erbracht werden, daß tatsächlich eine Fälschung vorliegt.

Christian Wolters

LISELOTTE VON DER PFALZ
Ausstellung im Kurpfälzischen Museum, Heidelberg
(Mit 2 Abb.)

Am 27. Mai 1952 jährte sich zum 300. Male der Geburtstag der Liselotte von der Pfalz. Für das Museum ihrer Heimatstadt erstand damit die Aufgabe, dem Willen zu festlichem Gedenken durch das vergegenwärtigende Bild die Mitte zu geben. Hierbei war von dem Gedanken an eine weit ausgreifende kulturgeschichtliche Schau Abstand zu nehmen. Der besondere in dem Namen der Liselotte beschlossene Gehalt bedingte vielmehr eine Form der Darstellung, die alle Wirkung auf das unmittelbar Menschliche und Persönliche zu sammeln suchte. Ein Hauptproblem und zugleich ein Hauptreiz mußte in der Notwendigkeit liegen, die Briefworte der Liselotte, durch die allein sie lebendige Gestalt der Geschichte geworden ist, zu entscheidender Wirkung in einer wesentlich aus Porträts zu erstellenden Gesamtschau zu bringen. Die Originaldokumente wurden — einzeln oder zu kleinen Gruppen mit Stichen, Miniaturen, Siegeln und Medaillen vereint und auf schräge Schaulflächen gestellt — den Bildern von Menschen und Ereignissen sinnfällig zugeordnet, die so vom Erleben und Urteilen der Schreiberin her lebendig werden sollten. Die entscheidenden Stufen und Entwicklungen ihres Lebens konnten noch zusätzlich durch eine Reihe von wertvollen Urkundenleihgaben eindrucksvoll zur Anschauung gebracht werden.

Von den im Ausstellungskatalog aufgeführten 9 Gegenstandsgruppen durfte die erste, „Bildnisse der Liselotte von der Pfalz“, vorwiegendes — und insbesondere wissenschaftliches — Interesse beanspruchen. Die bedeutsamste Neuentdeckung stellte das reizvolle, in lichten Farben gemalte Bild der etwa 16jährigen Prinzessin aus dem Besitz des Landgrafen von Hessen dar, ein Werk, für das zunächst ohne Verbindlichkeit der Name des Malers J. B. de Ruel genannt wurde (Abb. 4). Wenn in diesem Falle die Benennung der Dargestellten durchaus überzeugend erschien, so konnte ein zweites, dem gleichen Besitzer gehörendes Porträt als Liselotte-Bildnis lediglich zur Diskussion gestellt werden. Es handelt sich um das zweifellos von einem französischen Maler geschaffene Gemälde einer sitzenden jugendlichen Frau mit dem sich zu ihr drängenden Amorknaben, möglicherweise ein Brautbild der Pfälzerin (Abb. 1). Während das jüngst erst von Buchheit publizierte gestochene Kinderbildnis sowie eine zunächst befremdliche, aber gut beglaubigte Miniatur aus Chantilly nur in Reproduktionen gezeigt werden konnten, war es durch das Entgegenkommen zahlreicher öffentlicher und privater Sammlungen, insbesondere der Museen von Versailles, möglich, fast alle übrigen bisher bekannten Darstellungen der Liselotte in Originalen vorzuführen. Die Mitte der Ausstellung nahm eine vorzügliche neu aufgetauchte Replik des nunmehr in mindestens 5 Exemplaren existierenden Rigaud'schen Altersporträts ein, deren Erwerbung dem Kurpfälzischen Museum durch eine großzügige Spende aus Mitteln des Werbefunks ermöglicht wurde.

Aus dem pfälzisch-deutschen Lebensumkreis der Fürstin waren es vor allem die Gestalten des Vaters, der Mutter und des Bruders sowie der Vaterschwester Sophie

(Herzogin von Hannover), die in einer Reihe von Bildnissen hervortraten. Unter diesen erschien besonders bemerkenswert das bisher völlig unbeachtet gebliebene amazonenhafte Porträt der Mutter von A. Mytens (Besitz des Landgrafen von Hessen).

Die zum größten Teil aus Versailles, zu einem kleineren aus deutschen Sammlungen stammenden Porträts der französischen Verwandten Liselottes vergegenwärtigten zunächst ihre Familie: den Gemahl Philipp I. von Orléans, den Sohn Philipp II. (den Regenten) und die Tochter (die spätere Herzogin von Lothringen), deren Jugendbildnis aus Hannover durch seine hervorragende malerische Qualität besonders beeindruckte und zur Lösung der bisher ungeklärten Künstlerfrage mahnte. Darstellungen Ludwig XIV., der Frau von Maintenon, des Grand Dauphin und seiner Gemahlin sowie seiner Söhne erweiterten die Vorstellung des Kreises um die Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans. In dieser Umgebung wurde sie schließlich auf zahlreichen Ereignisbildern sichtbar, repräsentierend oder in würdevoller Aktion, wie auf dem großen Gemälde J. L. Silvestre's mit dem Empfang des sächsischen Kurprinzen in Fontainebleau (1714). Eine notwendige Ergänzung boten die vielfältigen gemalten und gestochenen Ansichten der Umwelt ihrer Heidelberger Kindheit sowie der wichtigsten Aufenthaltsorte in Frankreich, der Schlösser St. Cloud, Marly, Fontainebleau, St. Germain und Versailles.

Das Hauptanliegen der Ausstellung konnte nicht so sehr wissenschaftliche Bereicherung wie vor allem lebendig-einprägsame Darstellung des geschichtlichen Liselotte-Bildes sein, das es zugleich von allzu banalen und gar chauvinistischen Vorstellungen zu reinigen galt. Die Wirkung des im Museum sichtbar Gemachten wurde nach dieser Richtung verstärkt durch die von G. Poensgen zusätzlich zu einem ausführlichen Katalog herausgegebene Schrift „Bildnisse der Liselotte von der Pfalz“, in der auch die ikonographischen Ergebnisse der Veranstaltung festgehalten sind.

Klaus Mugdan

REZENSIONEN

KARL OETTINGER, *Das Werden Wiens*. Wien 1951, R. Bauer Verlag. 8° XVI, 238 S., 19 Abb. (Im Anhang eine Bauanalyse der Ruprechtskirche von Alfred Schmeller.)

Der vielseitige und verdienstvolle Wiener Kunsthistoriker gibt uns eine Entwicklungsgeschichte Wiens von der spätrömischen Zeit bis zum Ende der Babenberger, in Bezug auf die Stephanskirche bis zum gotischen Neubau. Die Eigenart und u. E. größte Bedeutung des Werkes liegt in der Methode, in „einer gleichgewichtigen und gleichzeitigen Zusammenschau der schriftlichen Zeugnisse und der Zeugnisse der sichtbaren Kultur“ (S. VI). Da selbst der vielseitigste Forscher nicht alle Fachgebiete gleichmäßig beherrschen kann, mußten die meisten Probleme mit den besten Kennern der Einzelwissenschaften durchgesprochen werden. Diese „kombinatorische Methode“ ist besonders in der Frühmittelalterforschung schon allgemein anerkannt und wohl

die richtigste. Die vielen Hinweise auf die Meinung anderer Fachleute machen allerdings den Eindruck, daß nicht nur das wissenschaftliche Verdienst, sondern gewissermaßen auch die Verantwortung geteilt werden soll.

Die Lage Wiens an einem Treffpunkt weltgeschichtlicher Kräfte, Römer, Germanen, Slawen, Reiternomaden, fordert aber eine Zusammenschau auch der verschiedenen nationalen Forschungen, eine möglichst „übernationale“ Perspektive. Der Kunsthistoriker Oettinger bemüht sich auch in dieser Hinsicht erfolgreicher als manche sonst verdienstvolle Historiker-Spezialisten der Ostforschung.

Weder die kombinatorische Methode, noch die „übernationale“ Perspektive vermögen aber die verlorenen Quellen und Denkmäler zu ersetzen. Oettinger ist sich darüber vollkommen im klaren. Er schreibt selber im Vorwort: „Jedes ‚So war’s‘ unserer Darstellung ist deshalb, auch wenn es nicht in jedem Fall ausdrücklich wiederholt wird, als ‚So könnte es gewesen sein‘ zu lesen“ (S. VII). Diese Erklärung wirkt in einem wissenschaftlichen Buch wohl etwas befremdend, denn der Verfasser entkräftet damit selber seine Erörterungen; der Leser wird sie aber als ehrliches Selbstbekenntnis schätzen lernen, weil sie in manchen Fällen tatsächlich zutrifft.

Da es sich um ein geschichtliches Werk handelt, welches als solches beurteilt werden soll, sieht sich Rez. genötigt, auch auf einige — freilich nicht nur ortsgeschichtlich bedeutsame — historische Probleme einzugehen. Das ist um so mehr berechtigt, als die kunstgeschichtlichen Fragen bei Oettinger vielfach eben in ihrem Zusammenhang mit den geschichtlichen eine Antwort finden.

Oettingers These der Siedlungskontinuität Vindobona — Wien kann u. E. als bewiesen gelten. Im Hinblick auf die zahlreichen Analogien aus dem Donauraum war dieses Ergebnis sogar zu erwarten. Auch die zunehmende Bedeutung von Vindobona im 4. Jh. wird überzeugend herausgestellt. Der von Oettinger schon früher erörterte spätrömische Ursprung der Peterskirche dagegen bleibt auch in diesem geschichtlichen Rahmen nur eine Hypothese. Daß eine Grenzstadt in dieser Spätzeit die Ansprüche und die wirtschaftliche Kraft gehabt hätte, einen an Größe und Pracht der Trierer Basilika, dem Thronsaal Konstantins (vgl. Reallexikon f. Antike u. Christentum I, S. 1242), gleichenden Bau zu schaffen, ist schwer vorstellbar, wenn es auch nicht kategorisch abgelehnt werden kann. Es gibt aber auch andere Bedenken. Mit der ursprünglichen Einschiffigkeit des Baues hat Verf. u. E. allerdings bestimmt recht, und auch die auffallende Ähnlichkeit mit altchristlichen Saalkirchen steht fest. Es ist aber fraglich, ob der nur fragmentarisch und durch eine Kopie überlieferte Grundriß mit den acht Stufen, die in die Kirche hinunterführten, ein genügender dinglicher Beweis ist. Ein einfacher Typus ist überhaupt an sich fast zeitlos. Hält Oettinger die älteste Bischofskirche in Kalocsa (S. 10), die er zur Widerlegung der ursprünglichen Dreischiffigkeit von Alt-St. Peter anführt, mit Recht für einschiffig, so liefert er selber eine etwas reichere, aber ebenso „altchristlich“ anmutende Analogie vom Anfang des 11. Jh. Auch die alte Abteikirche von Zalavár, in der Rez. die 850 geweihte Marienkirche von Mosapurg vermutet, könnte in diesem Zusammenhang erwähnt werden. (Vgl. mein

im Druck befindliches Referat: Die kunst- und kirchengeschichtliche Bedeutung der Ausgrabung von Mosapurc-Zalavár in „Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends“. II. Halbband: Frühmittelalter.) Eine weitere Frage: wenn der Bau — wie Oettinger sagt — an der Stelle abgerissener Kasernen als christliche Kirche errichtet wurde, warum hat man ihn nicht geostet? Durch eine 90° Drehung wäre die Ostung von St. Rupprecht und St. Stephan beinahe erreicht und auch die Bindung an das römische Straßen- und Mauersystem beibehalten.

Zur Umgestaltung, welche Oettinger um die Mitte des 11. Jh. ansetzt, sei folgendes bemerkt: auf der Grundrißzeichnung von 1676 fiel immer die rechte Pfeilerreihe auf, welche ihre nächste Parallele zufällig in der ebenso unorganisch eingebauten Pfeilerreihe der Abteikirche von Zalavár hat. Sie ist offenbar eine Zwangslösung, wofür man wohl eine technische Erklärung suchen muß. Wir glauben, daß sie weniger um der Dreischiffigkeit willen als aus konstruktiven Gründen gewählt wurde. Eine einseitige, asymmetrische Erweiterung, wie das linke Seitenschiff von St. Peter, ist ja besonders in der nachmittelalterlichen Zeit gar nicht selten. Bei Einwölbung des alten Langhauses hätte die rechte, alte Außenmauer dem Seitendruck kaum genügend Widerstand leisten können. Eine der Möglichkeiten bestand darin, durch Einbau der Pfeiler einer Art von innerem Strebeseystem zu schaffen. Die Lösung zum Rätsel der Peterskirche aber liegt wohl noch im Boden. Ein Stück vom ursprünglichen Mauerwerk würde u. E. mehr positive Beweiskraft haben als unsere scharfsinnigsten Kombinationen.

Aus der dunklen Zeit der Völkerwanderung überrascht uns Oettinger mit einem Kapitell aus dem Seitenstettener Hof, das er nach Eliminieren anderer Möglichkeiten der Bautätigkeit des Samo im 7. Jh. zuschreibt. Ob diese Datierung auch durch direkte Analogien positiv bestätigt wird, ist abzuwarten. Doch der „legendäre“ König Samo und sein Slawenreich werden bei Oettinger zu einer greifbaren geschichtlichen Wirklichkeit. Seine Darstellung hebt die Widersprüche der bisherigen Hypothesen glücklich auf. Zu S. 57 ist jedoch zu bemerken, daß die *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*, diese auch für die Kunstgeschichte sehr wichtige Quelle, *nicht* für die römische Kurie bestimmt war. Das hat Milko Kos in seinem slowenischen Kommentar zur Textausgabe (S. 104 ff.) u. E. überzeugend bewiesen.

Aus karolingischer Zeit werden Reste in der Peterskirche vermutet, der archäologische Beweis soll aber durch eine geplante Untersuchung der Krypta und der Fundamente erst erbracht werden.

Für die Ungarnzeit, nach Meinung Oettingers 907—991, wird das Fortleben des Christentums mindestens als wahrscheinlich angenommen; wohl mit Recht, da die Ungarn, im Gegensatz zu den Awaren, das Gebiet nur militärisch besetzt, jedoch nie besiedelt haben, daher das Fehlen der Bodenfunde. Außerdem ist das Fortdauern des christlichen Lebens auch bei den Slawen des ungarischen Siedlungsgebietes nachweisbar (Beispiel: Mosapurc-Zalavár). Das Ende der Ungarnherrschaft zu bestimmen, scheint uns dagegen nicht so leicht zu sein. Otto I. ließ die Ungarn nach der Schlacht

auf dem Lechfeld in Ruhe. Die verlorenen Gebiete südlich der Donau wurden wahrscheinlich durch die Baiern in örtlichen Kämpfen allmählich zurückgewonnen, während Boleslas I., nach Meinung tschechischer und polnischer Forscher, den Sieg unverzüglich ausgenützt und auch die heutige Slowakei erobert haben soll. (Vgl. die allgemein zugängliche Zusammenfassung der Forschungen bei F. Dvornik, *The Making of Central and Eastern Europe*, London 1949. S. 73, 77, 153 ff.; die Ausdehnung der Eroberung bis zur Donau ist allerdings auf Grund der Bodenfunde mehr als unwahrscheinlich.) Daß der 991 berichtete Sieg des Baiernherzogs Heinrich II. die Befreiung Wiens bedeutete, ist aber nur eine Vermutung, da diese möglicherweise auch schon früher erfolgte. Denn die Beurteilung des Sieges als des entscheidenden Wendepunktes in der Geschichte Ungarns ist grundfalsch. Hier ist Oettinger, wie auch andere tüchtige Forscher, das Opfer einer erstaunlich mangelhaft begründeten Theorie Ludmil Hauptmanns geworden, der nicht einmal die deutschen Quellen genügend verwertete, geschweige die ungarischen. (Die meisten dieser Fragen hat Rez. eingehend behandelt in einem Aufsatz, welcher im Band II des *Zbornik, Archives d'histoire de l'art*, der Slowenischen Kunstgeschichtlichen Gesellschaft erscheint.)

Die beiden letzten Abschnitte — die Zeit der deutschen Könige (991 — etwa 1130) und die Zeit der Babenberger — nehmen mehr als die Hälfte des ganzen Bandes ein. Hier geht es schon um erstrangige Wiener Kunstdenkmäler. St. Michael erweist sich als Umbau einer Kleinklosterkirche des späten 11. Jh., welche nach Oettinger für Michaelbeuerner Mönche errichtet worden war. Die Stephanskirche wird als ein großartiges Denkmal der kirchenpolitischen Bestrebungen der letzten Babenberger und der ersten Habsburger herausgestellt. Eine systematische Bearbeitung der meisten kunstgeschichtlichen Fragen verspricht Oettinger in späteren Arbeiten. Rez. möchte daher nur auf eine Schwierigkeit aufmerksam machen, welche dem Verf. anscheinend entgangen ist: die viel umstrittene Datierung der Wiener Spätromanik. Donin hat als erster erkannt, daß diese Frage nur mit Einbeziehung der Denkmäler der Nachbarländer gelöst werden kann. Besonders brauchbare Anhaltspunkte bieten einige ungarische Bauten. Zur Erklärung der internationalen Zusammenhänge arbeitete Donin seine Theorie der „Wiener Bauhütte“ aus und versuchte, seine Spätdatierungen (2. Hälfte des 13. Jh.) auch aus Quellen historisch zu begründen. Oettinger lehnt für Wien die Doninschen Datierungen ab und schließt sich Ginhart an, dessen Verdienst es ist, der Frühdatierung auch eine geschichtliche Begründung gegeben zu haben (S. 206). Im übrigen wird aber die Theorie der „Wiener Bauhütte“ aufrecht erhalten (S. 223), obgleich gerade die grundlegende Hypothese Donins von der Stilvermittlerrolle der Schotten durch die neuen Entdeckungen in der Schottenkirche keineswegs bestätigt wurde. (Vgl. *Osterr. Zeitschr. f. Denkmalpflege* IV, 1950, S. 25 ff.) Die Unhaltbarkeit der Theorie Donins ergibt sich aber auch aus der genaueren Untersuchung des ungarischen Materials. Es sei vor allem auf die Bearbeitung der in diesem Zusammenhang besonders wichtigen normannischen Bauornamentik in Ungarn von Inge Straube-Hoefelmayr verwiesen. (Zürcher Dissertation, welche

leider noch auf Drucklegung wartet. Ein Kapitel „Die Meister des Hauptportals von Ják“ erscheint im Band II der „Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie“ (Baden-Baden), zusammen mit einer einschlägigen Arbeit des Rez.: Normannische Invasion — Wiener Bauhütte — Ungarische Romanik.)

Schließlich möchten wir noch bemerken, daß es u. E. überflüssig war, dieselbe Plan-skizze, welche sämtliche Stadterweiterungen klar aufzeigt, viermal (Abb. 10, 12, 14, 15) mit verschiedenen Unterschriften abzubilden.

Alles in allem: Oettingers Buch bringt zwar weniger endgültige Ergebnisse als Hypothesen, diese sind aber immer fruchtbare und konstruktive Anregungen.

Thomas von Bogayay

ERWIN PANOFSKY, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Wimmer Lecture 1948. Latrobe, Pennsylvania 1951. The Archabbey Press. 108 S., 60 Abb.

Schon Gottfried Semper und Georg Dehio haben gotische Architektur und scholastisches Denken als Äußerungen gleichgerichteter schöpferischer Kräfte empfunden, deren geschichtliche Ursprünge auch etwa gleichzeitig im Boden der Île-de-France wurzelten. Hieran sowie an ähnliche Hinweise in den geschichtsphilosophischen Schriften Grabmann's und M. de Wulf's anknüpfend, hatte schon Willi Drost 1944 den Versuch unternommen, diese bis dahin nur allgemein angedeuteten Beziehungen näher zu begründen, wenn auch nur in umrißhafter Gestalt. Panofsky bemüht sich jetzt mit Methoden, die schon an sich in ihrer geschliffenen Dialektik scholastischen Formulierungen nacheifern, die Formen des Denkens und des Bauens bis ins einzelne als sich entsprechend zu erweisen, wobei den scholastischen Maximen die Vorrangstellung insofern angewiesen wird, als sie die geistige Bewußtseinslage („mental habit“) bestimmt hätten. Dabei handelt es sich um die Methode als solche, um den „modus operandi“, denn die Wesensinhalte selbst gehören natürlich durchaus verschiedenen Emanationen des Zeitgeistes an. Nach allgemeinen Deduktionen über den Synchronismus der hauptsächlichsten Entwicklungsabschnitte im Denken und künstlerischen Schaffen des Mittelalters finden sich neuartige Argumente vor allen im 5. Kapitel.

Nach Panofsky hat die Gotik in ihrem Werden bis zur vollen Reife rund 100 Jahre von Suger bis Pierre de Montereau gebraucht, aber es handelte sich nicht um eine gleichmäßig kontinuierliche Entwicklung, sondern um eine Art „Springprozeßion“, zwei Schritte vorwärts und einen rückwärts. Gemessen an der gereiften Gotik wirkt ein Bau wie Lessay als frühe Manifestation verwandter Tendenz, während spätere Kirchen mit der Wiederaufnahme des Stützenwechsels und des Emporensystems (z. B. Noyon) auf im Grunde ungotische Motive zurückgriffen; die „concordantia“ entgegengesetzter Möglichkeiten schuf erst die eigentliche Hochgotik in Pierre de Montereau's St.-Denis. Wie die scholastische Logik gegensätzliche Behauptungen zu neuer gedanklicher Synthese führte nach dem bekannten Schema: „videtur quod“ — „sed

contra“ — „respondeo dicendum“, so ließe sich nach P. auch der Verlauf der geschichtlichen Folge in den wesentlichen Bautypen nach drei Stufen ordnen: einem „sic“ folgt das „non“ und diesem das endgültige „respondeo“. In ausführlich analysierten Beispielen verweist P. auf das Motiv der großen Rose in den Westfassaden, das nach den schlanken spitzbogigen Fenstern ein deutliches „non“ wäre, aus dem erst Hugues Libergier in St.-Nicaise die eigentlich gotische Form gestaltete; ferner auf den Wandaufbau mit Triforium, dessen Verbindung mit dem Fenstergeschoß schon frühe Bauten (Reims, St.-Remy) kennen, während es als horizontales Zwischenglied in Chartres und Soissons erscheint, bis endlich im Langhaus von St.-Denis die echt gotische Form, durchlichtet und mit dem Fenstergeschoß durch senkrechte Pfostenstäbe verbunden, gefunden wurde; schließlich verweist P. auf die eigentümlichen Wandlungen in der Durchbildung der Nahtstellen zwischen Rund- oder Bündelpfeilern, bogentragender Wand und Dienstgliederung, denn der früher schon gerade ohne Unterbrechung aufsteigende Dienst („sic“) wurde später (z. B. in Reims) von den Kapitellen der kantonierten Rundstützen unterbrochen und setzte über deren Deckplatten neu an („non“), während die ideal-gotische Form der durchlaufenden Dienste in Verbindung mit Rundstützen erst in Köln geschaffen wurde, nachdem Pierre de Montereau sich in St.-Denis noch mit gegliederten Pfeilern wandverhafteter Art zufrieden gegeben hatte. Der „modus operandi“ der scholastischen Schlußfolgerung des einzelnen Denkers wird also von P. auf die über einen langen Zeitraum verteilte baugeschichtliche Entwicklung übertragen, während doch nur ein simultaner Verfahrensakt beim einzelnen Bau eine echte Analogie begründen könnte. Jede historische Entwicklung schreitet über mehr oder minder bedeutsame gegensätzliche Bestrebungen neuen Zielen entgegen, das gehört zum Wesen jedes lebendigen Prozesses. P. fürchtet, man könnte seine Darlegungen „phantastisch“ finden, zumal schon Hegel ganz allgemein als Kennzeichen des geschichtlichen Fortschrittes den Weg über Theses und Antitheses zur Synthesis gewiesen hatte. P. weist jedoch diesen Einwand zurück mit dem Hinweis auf die außerordentliche Folgerichtigkeit in der Entwicklung der Gotik und das vollkommene Selbstbewußtsein ihrer Schöpfer. Die gotischen Architekten hätten nach P. streng in scholastischen Formen gedacht und gehandelt. Zum Beweis dieser These beruft er sich auf die Beischrift unter einer Zeichnung (Taf. 29) im Album des Villard de Honnecourt, wo es heißt „istud bresbiterium invenerunt Ular-dus de Hunecort et Petrus de Corbie inter se disputando“. Dies „inter se disputando“ genügt P., um die scholastische Denkart des Schreibers zu erweisen. Wer aber hat diesen Satz in der Tat geschrieben? Nicht Villard, sondern ein späterer Besitzer des Albums! Villard selbst erläutert in seinem pikardischen Dialekt die Zeichnung „ke Vilars de Honecort trova et Pieres de Corbie“, also nichts von der scholastischen „Disputation“! Schon Hahnloser hielt es in der Einleitung zu seiner Ausgabe Villards (Wien 1935, S. 198) für wahrscheinlich, daß der spätere Besitzer ein Geistlicher war. Dieser drückte sich bei der lateinischen Übersetzung gemäß seiner Vorbildung natürlich „scholastisch“ aus.

Somit ist der Nachweis scholastischer Werkgesinnung wohl schwerlich als gelungen zu bezeichnen, und ebenso wenig läßt sich der historische Stilablauf als Ergebnis scholastisch bewußten Bauens deuten: Scholastik und Gotik stehen keineswegs im Verhältnis von Ursache und Wirkung zueinander, auch nicht in der Form des „modus operandi“, dagegen bleibt die Verknüpfung des gemeinsamen seelischen und geistigen Urgrundes bestehen. Vielleicht ließe sich dieses Verhältnis noch näher begründen, wenn man sich nicht darüber täuscht, daß gerade der „modus operandi“ im Bauen und Denken tatsächlich ein durchaus anderer sein mußte, handelte es sich doch für die Architekten um technische und handwerkliche Probleme im Kampf mit der Materie, damit der von einer Idee geforderte optische Eindruck erzielt würde. Diese Idee entsprang bewußt oder unbewußt einem seelischen Drange, der auch die philosophierenden Theologen bewegte. Die Welt des Glaubens durch die Kraft der Vernunft zu stärken, war das eigentliche Anliegen, wobei diese ganz im Dienste jener stehen sollte, aber im Laufe der Zeit mehr und mehr eigenständige Bedeutung gewann, entsprechend einer spezifisch französischen Veranlagung, die schließlich zu Voltaire und der Aufklärung führte. Auch die großen Kirchenbauten sollten dem Glauben dienen, durch Raumeindrücke hinreißender Art eine gewaltige Suggestionskraft entwickeln: für ihre transcendente, über alle irdische Beschränktheit scheinbar hinausführende Dynamik galt es, die konstruktive „ratio“ einzusetzen. So läßt der farbig-durchleuchtete Innenraum der gotischen Kathedrale die statisch schweren Massivgewölbe leicht und schwebend erscheinen; seine Wandgliederungen wirken, als ständen sie im Dienste aufwärtsstrebender dynamischer Kräfte, während in Wirklichkeit drückende Lasten und Schübe zum Boden drängen, das Ganze ein Triumph der bauenden Vernunft im Dienste des Glaubens; ihre „Logik“ enthüllt sie erst im Außenbau, aber auch nur dem Wissenden. Wie anders hat Jahrhunderte später der süddeutsche Barock durch dekoratives Schaugepränge sowie pathetisch und schwungvoll bewegte Raumgrenzen das Bauwerk in den Dienst der Gegenreformation zu stellen sich bemüht! Französische Ratio hat dem fremd gegenüber gestanden, sie aber gab der gotischen Kathedrale ehemals die Form, wie sie auch scholastisches Denken nährte. Träger der sich langsam selbständig machenden Vernunft, die über den Dienst am Glauben hinauswuchs, waren der philosophische Nominalismus und ein Bürgertum, das seine Interessensphäre gegenüber alten hierarchischen Ansprüchen durchsetzen wollte. An der Entwicklung der Architektur haben aber nicht nur geistige, sondern auch soziale Bewegungen stärksten Anteil gehabt, was P. fast völlig übersieht, obwohl dies bei einer vergleichenden Betrachtung zwischen Scholastik und Gotik nicht außer acht gelassen werden dürfte, denn es ist durchaus nicht gleichgültig, wer der bestimmende Bauherr ist. Es hat zwar lange gedauert, bis die bürgerliche Gotik einen ihr eigenen Stil formte; zunächst ahmte sie noch nach, aber auch da gibt es die handgreiflichsten Beweise für das Einsetzen neuer Kräfte. Man braucht nur an Köln und Straßburg zu denken: der Dom in Köln wurde von Erzbischof und Domkapitel begonnen, er war ein Werk der Hierarchie, die Bürgerschaft lebte mit dem Erzbischof im Hader,



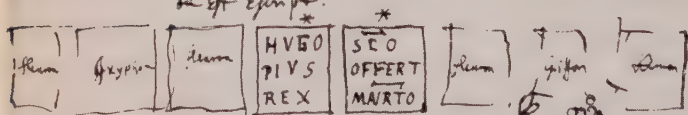
*Abb. 1 Französisch, 1617(?), Liselotte von der Pfalz (?).
Besitzer: Landgraf von Hessen*

En l'eglise St Maurice
sur la paroisse, au lieu
du tresor est le chef
St Maurice, troyant de
lamed ou del le temps
de Bon Roy, et par tout
escrie sur la demerelle
en lettres gothiques
en l'eglise d'apres les
inscriptions

REX DIO — RANO
BOSO GEMIS — EST VIEARO
MARICH SCI HOC IN HONORE CAPT
EX PROQUE DDITIS ARCOVNE TUBENER
ILLVS VT MERITIS REGNA BEATA RETAT

Abb. 2a Paris, Bibl. Nat. Lat. 17 558 fol. 28r

faite toute d'une piece d'argent dore, et esmerlee avec
esmerles de plusieurs griffons, et fleurons.
ayant quatre fleurons en cette forme
les trois d'environ six pouces de haut et le quatrieme de plus de
dix ou douze, avec deux petites tables d'or sur le deffriere
ou est escript.



Il y avoit encore une fois d'un
jeune de pierre, au centre de
laquelle est y a un fonsuel
Ayant representant la tette
de sainte Helene priant
les voyes de la vie.



Abb. 2b Paris, Bibl. Nat. Lat. 17 558 fol. 28v



Abb. 3 Reliquiar der hl. Fides. Conques, Ste. Foy



*Abb. 4 Deutsch (J. B. de Ruel?) 1667/68(?), Liselotte von der Pfalz
Besitzer: Landgraf von Hessen*

und da sie ihre eigenen Pfarrkirchen hatte, blieb der Dombau unvollendet liegen, nachdem der nur der Geistlichkeit dienende hohe Chor vollendet war. Andererseits übernahm die Straßburger Bürgerschaft die Leitung des Münsterbaues, der ein Symbol städtischer Kraftentfaltung werden sollte; also baute man das Langhaus als Gemeindekirche und die Türme der westlichen Schauseite, während das Domkapitel im beschränkten Raum des düsteren spätromanischen Chores verbleiben mußte. Scholastisches Denken allein kann auch nicht erklären, warum für die Reimser Kathedrale noch gewaltige Turmbauten über und beiderseits des Chores geplant, aber später nicht ausgeführt wurden: sie waren Symbole einer überalterten hierarchischen Lebensordnung, die neuen sozialen Mächten weichen mußte. Große Neubauten von Kathedralen gab es im späteren Mittelalter überhaupt nicht mehr und die vordem begonnenen wurden nur mühselig weitergeführt oder blieben unvollendet liegen. Hier sei noch die spätgotische bürgerliche Hallenkirche als Beispiel der begrifflichen Antithesen P.'s erwähnt: sie wäre außen begrenzt und undurchdringlich, innen aber unbegrenzt und durchdringlich, entsprechend dem auseinanderfallenden Denken der Zeit, das sich in Nominalismus und Mystizismus teilte! Das sind forcierte gedankliche Sprünge und nicht die einzigen, doch bietet das Buch, trotzdem es mancherlei Widersprüche weckt, viele anregende Einzelbeobachtungen, die jedenfalls die Diskussion zu fördern vermögen.

Ernst Gall

WHITNEY S. STODDARD, *The West Portals of Saint-Denis and Chartres. Sculpture in the Île-de-France from 1140 to 1190. Theory of Origins.* Cambridge/Mass. 1952 Harvard University Press. gr. 4^o, XI und 64 S., 166 Abb. auf 40 Tff.

Dieser neue Beitrag zur Forschung über Ursprung, Entstehung und Entwicklung des französischen Figurenportals im 12. Jahrhundert — die Arbeit ist aus einer 1941 der Harvard University eingereichten Dissertation über Portalskulptur der Île-de-France von 1140—1190 hervorgegangen — sucht dem Fragenkomplex von einer neuen Seite her beizukommen. Zum ersten Mal steht hier die Ornamentik der Portale im Mittelpunkt einer Untersuchung. Um die Beziehungen zwischen den einzelnen Monumenten deutlicher zu machen, zieht der Verfasser auch Portalkomposition und Gewändefiguren mit in Betracht, während die figürliche Skulptur der Tympana und Archivolten fast unberücksichtigt bleibt. Daneben werden historische und bautechnische Fragen diskutiert, um Chronologie und Baugeschichte zu klären.

Die Veröffentlichung enthält nahezu alles Erforderliche: reiches Abbildungsmaterial (darunter eine Fülle neuer Detailaufnahmen) illustriert die Darlegungen des Verfassers, die herangezogene Literatur ist ausführlich referiert, teilweise sogar in extenso zitiert, ferner sind besondere Kataloge der in St.-Denis und Chartres auftretenden Ornamente beigegeben. Die Arbeit hätte an praktischer Benutzbarkeit noch gewinnen können, wenn ihr außer der umfangreichen, recht vollständigen Bibliographie auch ein alphabetisches Register angefügt worden wäre.

Einige bemerkenswerte Hinweise gibt der Verfasser zur Rekonstruktion der Westportale von St.-Denis, vor allem die S. McKnight Crosby verdankte Feststellung, daß der Boden vor dem 1140 geweihten Westbau ursprünglich 1,60 m unter dem heutigen Niveau der Portalschwellen gelegen hat. Dadurch verändern sich die Proportionen der ganzen Fassade wie auch der einzelnen Portale ganz erheblich, wie die beigegegebene Rekonstruktionszeichnung zeigt, die K. Conant nach Angaben von Crosby angefertigt hat. Daß in St.-Denis auch die Gewändefiguren bei der Weihe von 1140 vollendet gewesen sein müssen, macht Stoddard an Hand eines Vergleiches mit Chartres deutlich (entgegen der 1945 von M. Aubert und Mme. Goldscheider vorgeschlagenen Spätdatierung der Figuren von St.-Denis in die 50er Jahre).

Eine ausführliche und gründliche Untersuchung gilt der Entstehungsgeschichte des chartreser Westportals. Die von M. Aubert im Bull. Mon. 1941 vorgetragene Theorie von den zwei Entstehungsphasen (1145—50 vorbereitende Arbeiten für ein dreiteiliges Portal zwischen den östlichen Strebpfeilern der Türme mit nur 4 Gewändefiguren, 1150 Bischofswechsel und Planänderung und bis etwa 1155 Errichtung des Portals und der Fassade an der gegenwärtigen Stelle unter Leitung des Hauptmeisters) wird mit guten Gründen technischer Art zugunsten der älteren Theorie von Lefèvre-Pontalis in Frage gestellt (1900—1904: das Portal ab etwa 1145 in seinem heutigen Bestand unter einheitlicher Leitung zusammen mit der Fassade ca. 2,20 m östlich der Türme errichtet und erst später — wie Stoddard annimmt, erst nach dem Brande von 1194 — an die heutige Stelle vorverlegt).

Den bisher unwiderlegten Argumenten von Allan Priest für eine Priorität des Südportals von Notre-Dame in Étampes gegenüber Chartres-West fügt Stoddard neue Beobachtungen hinzu. Wichtig sind dabei die Verbindungen, die er zu den Gewändefiguren von St.-Denis zieht. Die Frage nach der Herkunft des Stils von Étampes wird nicht berührt; schon Vöge dachte u. a. an Burgund. Man wird hier vielleicht weiterkommen, wenn man in Étampes statt der Gewändefiguren die beiden schalenhaltenden Engel in den Zwickeln beiderseits der Portalarchivolten mit Figuren in Vézelay vergleicht. Auch im Ikonographischen finden sich bestimmte Züge, die nach Burgund weisen.

Die weitere Entwicklung des Figurenportals im 12. Jahrhundert, aufgezeigt an den Beispielen von Le Mans, St.-Ayoul in Provins, St.-Loup-de-Naud und Senlis, wird einseitig von Chartres-West her abgeleitet und daher in ihren vielfältigen Beziehungen nicht gefaßt. Im Zusammenhang mit Le Mans z. B. hätten, wie es schon bei Vöge geschieht, die beiden frühen Portale der Kathedrale von Bourges untersucht werden sollen, wozu gerade die Ornamentik reiche Vergleichsmöglichkeiten bietet. Auch das Portal von Senlis läßt sich nicht allein von St.-Denis und Chartres herleiten. In diesem Abschnitt führt die Beschränkung auf die Île-de-France zu einer einseitigen Vereinfachung der Zusammenhänge.

Auch die Theorie über die Herkunft der ornamentalen und der monumentalen figürlichen Skulptur von St.-Denis und Chartres ist auf zu schmaler Basis errichtet und

leidet überdies an einer gewissen Unsicherheit des Verfassers im Umgang mit stilistischen Phänomenen. Die Argumente, mit denen er das Kapitelsaalportal von St.-Étienne in Toulouse in die „barocke“ Stufe nach der Jahrhundertmitte versetzt und damit als Vorstufe für die Île-de-France ausscheidet, deuten darauf hin, daß er hier Merkmale des tolosanischen Lokalstils, mit Qualitätsurteilen vermennt, zur Bestimmung des Zeitstils verwendet. Die von R. Hamann zuerst erkannten Zusammenhänge der Pfeilereckfiguren von St.-Étienne mit den Gewändefiguren des Meisters Nicolaus in Ferrara und Verona bleiben unerörtert. Über Westfrankreich gelangt der Verfasser nach Burgund, und hier erschließen sich ihm reiche Quellen, sowohl in der Portalornamentik als auch in der ornamentalen und figürlichen Ausstattung zisterziensischer Handschriften. Dieser Hinweis auf burgundische Ornamentik ist bemerkenswert. Ihr Niederschlag findet sich jedoch eher in Chartres als gerade in St.-Denis, wo Stoddard unmittelbare Zusammenhänge mit Burgund erkennen möchte. Es fragt sich, ob er nicht Einflüsse zu sehen glaubt, wo es sich vielmehr um Verwandtschaften im Zeitstil handelt. — Aber läßt sich ein so komplexes Problem wie die Entstehung des Säulenfigurenportals selbst durch eine Betrachtungsweise, die neben den Gewändefiguren auch die Ornamente erfaßt, lösen? Sind dazu nicht vielmehr Untersuchungen auf noch breiterer Grundlage erforderlich, die das ganze Portal und alle seine Teile einbeziehen? Da es zu weit führen würde, den ganzen Fragenkomplex an dieser Stelle aufzurollen, sei hier nur auf Hermann Giesaus Referat für die Kunsthistorikertagung in Brühl „Stand der Forschung über das Figurenportal des Mittelalters“ verwiesen (in: „Beiträge zur Kunst des Mittelalters“, Berlin 1950, S. 119—129). — In diesem Zusammenhang ist schließlich noch anzumerken, daß Vöges grundlegendes Werk zwar im Literaturverzeichnis genannt, dem Verfasser aber offenbar nur aus zweiter Hand bekanntgeworden ist, eine Feststellung, die z. B. auch für die Arbeit von Mme. Goldscheider gilt. Es scheint, daß die Untersuchungen Vöges in der jüngeren ausländischen Forschung kaum noch Beachtung finden, während sie doch für uns auch heute noch Gültigkeit besitzen.

Der Wert der Arbeit von Whitney S. Stoddard liegt, abgesehen von den oben besprochenen Beiträgen zur Klärung einiger wichtiger Einzelfragen, vor allem wohl darin, daß sie der Forschung über das mittelalterliche Figurenportal ein neues Stoffgebiet, das Ornament, eröffnet hat und ein so vollständiges Material vorlegt, daß sich daraus die stilistische Entwicklung der französischen Portalornamentik von etwa 1130 bis 1190 fast lückenlos ablesen läßt.

Johann Eckart v. Borries

GÜNTHER HASELOFF, *Der Tassilokelch*. Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte, Bd. 1. München 1951. C. H. Beck'sche Verlagsanstalt. 40. 88 S. mit 39 Abb., 16 Tf. DM 14.50.

In der von Joachim Werner herausgegebenen, verdienstvollen Reihe der Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte legt Günther Haseloff eine Monographie des Tassilokelches vor. Er bezeichnet sie im Vorwort als „einen Ausschnitt aus einer

größeren geplanten Untersuchung über die Kunst Englands und des Kontinents im 8. Jahrhundert“. Der angekündigten Untersuchung sieht man nach der Lektüre der Monographie mit Erwartung entgegen. Denn schon die vorliegende Arbeit trägt dazu bei, für den rheinischen, west- und süddeutschen Raum unsere Vorstellung von dieser dunklen Epoche frühmittelalterlicher Kunstgeschichte zu klären. H. weist nach, daß die Kunst dieses Gebietes sich in der 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts durch die dominierende Geltung des insularen Stiles auszeichnet — im Gegensatz zu der des westfränkischen Bereiches, in der insulare Elemente kaum eine Rolle spielen. Bei den meisten Denkmälern, insbesondere der Buchmalerei, ist der insulare Charakter freilich allgemein bekannt. Neu aber ist der Nachweis, daß es sich hier nicht um mehr oder weniger isolierte Einzelercheinungen handelt, sondern um Zeugnisse eines einheitlichen Kulturstromes, der sich mit dem Weg der angelsächsischen Mission von der Nordsee bis nach Süddeutschland deckt. H. spricht — vielleicht etwas zugespitzt — geradezu von einer „insularen Kunstprovinz“ auf kontinentalem Boden. Die Einheitlichkeit des Kulturstromes erweist er dadurch, daß er neben der Buchmalerei und den wenigen Werken kirchlicher Goldschmiedekunst auch das dem Kunsthistoriker wenig bekannte Material des weltlichen Kunstgewerbes heranzieht. Seinen Ursprung sieht er neben der irischen in erster Linie in der hiberno-sächsischen Kunst Nordenglands.

Auf dem Hintergrund dieses insularen Kulturstromes gewinnt H.'s Lokalisierung des Tassilokelches nach Bayern, genauer nach Salzburg, erst ihr volles Gewicht. Sie ist an sich nicht neu. Schon Falke, Swarzenski, Zimmermann und Rosenberg haben sie vertreten. Trotz der Inschrift und der kontinentalen Form des Kelches blieb sie jedoch heftig umstritten. Noch die neuere Untersuchung von P. Stollenmeyer (Der Tassilokelch, in „Professoren-Festschrift zum 400jährigen Bestand des öffentlichen Obergymnasiums der Benediktiner zu Kremsmünster“. 1949) betont des insularen Charakters von Figurenstil und Ornamentik wegen die Möglichkeit des Importes. Daß man mit dieser Möglichkeit rechnen muß, dürfte durch H. endgültig widerlegt sein. Durch sorgfältige und weitgreifende Einzeluntersuchungen aller künstlerischen Elemente des Kelches fügt er den alten Argumenten neue hinzu. Er macht glaubhaft, daß von den ornamentalen Motiven eines, das Zirkelschlagmuster am Nodus, nicht insularer Herkunft sei. Vor allem aber zeigt er, daß fast alle angelsächsischen Ornamentmotive des Kelches an kontinentalen Arbeiten nachzuweisen sind. Eine besondere Bedeutung kommt dabei einigen Gruppen kunstgewerblicher Gegenstände zu, besonders den Sporen und Gürtelzungen, deren Ornamentik zwar angelsächsisch, deren Typus aber in West- und Süddeutschland beheimatet ist. Für den Figurenstil zieht H., einem Hinweis von B. Bischoff folgend, den Psalter Ms. 409 der Bibliothek in MontPELLIER heran, der hier zum ersten Mal in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt wird. Er ist aus palaeographischen Gründen höchstwahrscheinlich im Kloster Mondsee — im Salzburgischen also — entstanden und zeigt in der Ornamentik ein Nebeneinander insularer und fränkischer Motive. Seine beiden Miniaturen

stehen in der Tat von allem Vergleichbaren den figürlichen Darstellungen des Kelches am nächsten — weit näher als die des Cutbercht-Evangeliars, mit denen Swarzenski und Zimmermann die Figuren des Kelches zusammenbrachten. Das Cutbercht-Evangelium galt bisher fast allgemein als angelsächsischer Import. H. macht deutlich, daß es auf dem Kontinent, wahrscheinlich aber in Salzburg entstanden sei. Diese Meinung wird durch neuere palaeographische Untersuchungen bestätigt und ist schon von Boeckler (Katalog der Ars Sacra-Ausstellung) vertreten worden. Im Figürlichen bilden Montpellier-Psalter, Cutbercht-Evangelium und der von diesem abhängige Codex Millenarius in Kremsmünster eine zusammengehörige Gruppe.

Der angelsächsische Figurenstil des Kelches hat seine nächsten Parallelen also in Handschriften, die in der Salzburger Gegend zu lokalisieren sind. Die historisch naheliegende Entstehung des Tassilokelches in diesem Gebiet ist nach H.'s Untersuchung kaum noch zu bezweifeln.

K. H. Usener

WILHELM MESSERER, *Der Bamberger Domschatz*. Aufnahmen von Max Hirmer. München 1952. Hirmer Verlag. 40. 75 S., 90 Abb. DM 19.50.

HANS PETERS, *Der Siegburger Servatiusschatz*. Mit Aufnahmen von Hugo Schmölz. Honnef/Rh. 1952. Selbstverlag. 40. 31 S., VI und 46 Abb.

Die an Ort und Stelle verbliebenen Teile des Bamberger Domschatzes erneut mit denen zusammen zu veröffentlichen, die bei der Säkularisation nach München und anderwärts verschlagen wurden, war ein nützlicher Gedanke. Die große Publikation von Bassermann-Jordan und Schmid (1914) kann nicht in aller Hände sein, und die Forschung ist seither ja auch beträchtlich fortgeschritten. Nach den herrlichen Ausstellungen wichtiger Teile des Schatzes in Bern (1949), München (1950) und Bamberg (1951), die W. Tunk den „Weisungen“ und „Ausrufungen“ früherer Zeiten verglichen hat, dürfen wir das solide ausgestattete Buch, gewissermaßen ein säkularisiertes „Heiltumsbuch“, daher willkommen heißen.

Leider wird auf die Rekonstruktion des gesamten alten Bestandes, um die sich zuletzt Berliner bemüht hat, und die sich „noch in manchem verbessern ließe“, Verzicht geleistet. Auch über die konkrete Geschichte des Schatzes, das ständige Auf und Ab seiner Zusammensetzung, die jeweiligen Verlagerungen des Schwergewichtes usw. hätte man gern mehr erfahren. Statt dessen haben sich Verleger und Verfasser, in Übereinstimmung mit den heutigen Interessen der Kunstgeschichte, auf eine Auswahl der wesentlichen Stücke festgelegt: die Meisterwerke der ottonischen Zeit. Schon das Karolingische kommt daneben zu kurz. Mindestens eines der beiden Vollbilder des touronischen Boethius hätte man erwarten dürfen, wo für den romanischen Psalter gleich fünf Tafeln zur Verfügung standen. Aus der nachromanischen Zeit wird lediglich die gotische Krone vom Heinrichsreliquiar gebracht.

Die Aufnahmen, auch die farbigen, sind gut, nur kommen gelegentlich die Elfenbein- und Goldschmiedearbeiten unscharf heraus. Brauchbar ist auch der sauber

gearbeitete Katalog mit seinen vielfältigen Angaben, zuverlässigen Beschreibungen und den Verzeichnissen der hauptsächlichsten Literatur. Ob es richtig war, die lateinischen Inschriften in deutschen Nachdichtungen (von H. Lutz) zu bringen, bleibe dahingestellt. Mitunter gelingt so etwas, mitunter aber geht das Konkrete des Inhaltes dabei verloren, wie das Beispiel der Inschrift auf dem Einband des Perikopenbuches Heinrichs II. zeigt. Als verdienstlich sind ferner die eingehenden Analysen der Darstellungen und Texte auf dem Sternenmantel Heinrichs II., dem sog. Künigundenmantel und dem Rationale zu erwähnen, wo „die gesamte Rekonstruktion der Inschriften auf der Vorderseite“ B. Bischoff verdankt wird. — Von Einzelheiten möchte ich noch anführen, daß die zuletzt von Boeckler (Zuschreibung an den Gregormeister) und Nordenfalk (deren Ablehnung) behandelte klassizistische Elfenbeingruppe (Nr. 7—9) in die 2. Hälfte bzw. das 3. Viertel des 10. Jahrhunderts datiert und nach Lothringen lokalisiert wird. Das mag stimmen, wenn es auch noch nicht bewiesen ist. Das sog. Heinrichsportatile sieht der Verfasser ganz als eine in Bamberg um 1014—24 entstandene Arbeit an, „die vielleicht Metzger Fassungen verwendet“, wenn diese auch wahrscheinlicher als Bamberger Nachahmungen zu betrachten seien. Jedenfalls ist es richtig, sie stilistisch nicht allzu eng mit denen auf dem Metzger Buchdeckel des Pariser Cod. lat. 9388 zu verknüpfen.

Meine Enträuschung über die Einleitung Messerers kann und darf ich nicht verschweigen. Das Unternehmen erscheint mir schon deshalb verfehlt, weil es nicht Aufgabe eines solchen Textes sein kann, eine aus den Jantzen'schen Voraussetzungen entwickelte, dabei aber blaß gewordene Problemgeschichte der ottonischen Kunst (mit anhängenden Arabesken einer solchen der romanischen) zu bringen. Dazu kommt, daß sich der Leser vom Geheimnis ausgeschlossen fühlt. Wenn er z. B. von der „schwebenden Ordnung“ erfährt, einem der „Hauptthemen“, in denen ottonische Formgebung „inhaltlich transparent“ werde, muß er an den noch hilfloseren ausländischen Kollegen denken (Bücher über die Höhepunkte der deutschen Kunst will ja auch er verstehen), der das in seine Muttersprache übersetzen soll — etwa in die *clarté* des Französischen. „Geordnete“ Verhältnisse liegen vor, wo die Dinge „feststehen“. Wo sie „schweben“ — was im übrigen m. E. weder die gotische Gewändefigur tut (Jantzen), noch das Ottonische — kann doch wohl kaum mehr von „Ordnung“ gesprochen werden. „Die Weite der Sternenwelt“ soll die „Heimat“ dieser Ordnung sein. Ist das, fragt sich der Leser beklommen, „der gestirnte Himmel über uns“? — Unvollziehbar war mir auch, wieso „jede ottonische Figur und jede ottonische Darstellung überhaupt der Einbruch eines Hintergründigen, Unergründlichen in die Welt ist“. Neben der „schwebenden Ordnung“ und von ihr untrennbar wird das als zweites „großes Thema“ des Ottonischen angesehen. Glücklicherweise kamen mir die folgenden Themen bei wiederholter Lektüre nicht so schwierig vor, oder ich habe sie nicht in allen Tiefenschichten begriffen. Jedenfalls schwindelte mir vor dem andauernden Einbruch des Unsichtbaren in die bis dahin so vertraute Welt der sichtbaren Kunst.

Wohin die Methode führt, die das Auge allzu sehr vernachlässigt, soll noch ein Beispiel belegen, die Beschreibung des sog. Günther-Tuches S. 32. Es heißt da, die Gruppe mit dem reitenden Kaiser sei „zu bleibender, unverrückbarer Gültigkeit ausgeformt“ („geformt“ wäre wohl zu schlicht für einen reitenden Kaiser gewesen?). Schon als Aussage über das Stilistische scheint mir das schief, die Zeichnung wirkt ja durchaus unfest — es ist ein oft gebrauchtes, deshalb aber noch nicht besseres Cliché für die byzantinische Kunst, dessen sich der Verfasser hier bedient. Es wird vollends grotesk, wenn man es am Tatbestand mißt: die „zu bleibender, unverrückbarer Gültigkeit ausgeformte“ Gruppe besteht nämlich fast nur noch aus Seidenfetzen.

Würden wir doch endlich von derartigen Monologen ablassen, um uns zusammen mit den ausländischen Kollegen wieder an die drängendsten Arbeiten der Kunstgeschichte zu begeben! Dazu ist der Verfasser eingeladen. Er hat mit seinem Katalog bewiesen, daß er es kann.

Ein weiteres, soeben als Jahresgabe des Kölnischen Kunstvereins ausgeliefertes Schatzbüchlein ist hier anzuschließen, das von H. Peters über den Siegburger Schatz, der, seltener besucht, nach der Säkularisation aus der ehrwürdigen Michaelsabtei in die Servatiuspfarrkirche gelangt ist. Der Verfasser hat gehofft, mit dieser geschmackvoll hergestellten kleinen Publikation „der Allgemeinheit wie der Forschung einen bescheidenen Dienst zu erweisen“. — Die Aufnahmen sind gut, wenn auch bei den Emails die Schärfe der Zeichnung vielfach auf Kosten der im Original so weichen Farbigkeit geht. Die Figuren der Tragaltäre z. B. sehen aus, als stünden sie vor schwarzem Grund. — Im Text gibt Peters eine kurze Geschichte des großartigen Ensembles sowie lesbare Abhandlungen über die einzelnen Werke, unter denen die fünf großen Schreine hervorragen. Dankbar werden die guten Abbildungen der erstmalig von A. Fuchs veröffentlichten Gemälde in Belecke i. W. von 1764 begrüßt, die den Annoschrein noch mit seinem Figurenschmuck zeigen. Auch die interessante, von S. Gevaert bekanntgemachte Pariser Zeichnung (vor 1764) wird abgebildet.

Mit den Ausführungen bin ich in verschiedenen Punkten nicht einverstanden. So glaube ich nicht, daß der Drachenkopf an der Elfenbeinkrümme des 11. Jahrhunderts spätere Zutat ist. Auf der erwähnten Pariser Zeichnung ist er jedenfalls schon deutlich zu erkennen, und an eine Ergänzung *vor* dem 19. Jahrhundert ist doch wohl nicht zu denken. — Dem Eilbertus Coloniensis den Mauritustragaltar abzusprechen, halte ich für unbegründet. Eilbertus wie auch der Meister des Gregorustragaltars sind erstaunliche Persönlichkeiten. Ihre Züge hat schon v. Falke fest umrissen, und die Forschung hat dieses Bild seither kaum wesentlich verändern können. — Mit Recht sieht Peters im Gregoriusmeister einen Vorläufer des Nikolaus von Verdun, und sicher ist der Gregoriusmeister auch ein Kölner gewesen. Damit ist aber noch keineswegs gesagt, daß Nikolaus aus der kölnischen Tradition hervorgegangen sei. Dieser Weisgerber'sche Trugschluß wird nicht dadurch richtiger, daß man ihn emphatisch wiederholt. Hätte Peters die klugen Ausführungen von R. Schilling (Festschrift O. Schmitt) über den Gregoriusmeister gelesen, wäre ihm klar geworden, daß dieser

Stil nicht in Köln, sondern in Lüttich beheimatet ist, so sehr er sich in Köln, wie auch am Mittelrhein, breit gemacht hat. Das gleiche trifft für den wohl ebenfalls in Köln tätigen und sehr bedeutenden Meister der beiden Schmelzplatten (Engel mit Heiligen, wohl kaum Propheten) auf dem zusammengestückelten Siegburger Reliquiar zu, deren Verwandtschaft zu der von ihm gedeuteten Hamburger Annoplatte Weisgerber (nach v. Falke) in einem schönen Aufsatz hervorgehoben hat. Auch dieser Meister zählt, wie Peters richtig sieht, zu den Vorläufern des Nikolaus (die Hamburger Platte ist umgekehrt bereits von diesem beeinflusst), aber auch sein Stil ist in der Wurzel nicht kölnisch, sondern maasländisch. Man vergleiche das Lütticher Evangeliar von Averbode, die Brüsseler Gregorhs. u. a. Jedenfalls tut Peters gut, aus dem von ihm schief gezeichneten Bild dieses Meisters nicht „bereits jetzt eine Folgerung zu ziehen, die zu einer Neuordnung des (Kölner) Entwicklungsbildes führen würde“. Die Neuordnung (und damit auch die Frage nach der Herkunft des Nikolaus von Verdun) kann nur einen Erfolg versprechen, wenn sie von vorneherein die dominierende Stellung des Maastales in der Goldschmiedekunst anerkennt, oder genauer: wenn sie von dorthier ihren Ausgang nimmt. — Aus den Erörterungen über den Annoschrein, sei der Satz hervorgehoben, daß die „jüngeren“ Apostel in den Zwickeln „wie Vorläufer“ zu den Propheten und Aposteln des Dreikönigenschreins wirkten. Das kann nicht unwidersprochen bleiben. Wenn das Bild der Stilabfolge richtig ist — und es ist richtig —, das H. Hahnloser in einem glänzenden Vortrag 1952 auf dem Pariser Treffen „Art Mosan“ an Hand der Klosterneuburger Emailbilder entworfen hat, dann kann kein Zweifel mehr sein, daß die Prophetenfiguren des Dreikönigenschreins (und nur sie!) sich unmittelbar an die letzten Klosterneuburger Arbeiten anschließen. Es folgen von etwa 1190 ab die Kölner Apostel, die ein Gehilfe des Nikolaus schuf, der dessen Tournaier Spätstil (Marienschrein von 1205) schon vorbereitet. An welcher Stelle die „jüngeren“ Siegburger Apostel einzureihen sind, die von einem schwachen Gehilfen des Nikolaus stammen (die „älteren“ sind von einem weiteren Werkstattgenossen), kann ebenfalls nicht zweifelhaft sein: sie stehen zwischen den Propheten des Dreikönigenschreins, ihren Voraussetzungen, und den Kölner Aposteln, wobei u. U. mit aller gebotenen Vorsicht an eine Identität des „jüngeren“ Siegburger mit dem Kölner Apostelgehilfen gedacht werden kann. Eine Betrachtung der Schreinsarchitekturen führt zu dem gleichen chronologischen Ergebnis: Klosterneuburg bildet den Anfang. Es folgt der Entwurf des Nikolaus zum Dreikönigenschrein, den der Entwurf des Annoschreins (ebenfalls von Nikolaus) bereits voraussetzt, und schließlich der Marienschrein. Der Meister selbst scheint gleich nach 1183, als der Annoschrein vollendet war, wieder nach Belgien abgewandert zu sein — woher er offensichtlich auch gekommen war. Jedenfalls, verknüpft man die so gewonnene relative Chronologie mit den vorhandenen Daten (1181, 1183, 1205), wobei allerdings die in der Hauptsache unhaltbare Konstruktion der Entstehungsgeschichte des Dreikönigenschreins von Weisgerber (vgl. auch die unveröffentlichte Arbeit von G. Haupt) auszuschneiden hat, so ergibt sich die absolute Chronologia ganz zwanglos. Es ergibt

sich ferner, daß für den Annoschrein keine allzu lange Arbeitszeit anzunehmen ist, wofür ja auch die Zahl der an ihm beteiligten Hände spricht. Man erkennt übrigens leicht, daß diese Hände jeweils auch die zu den Figuren gehörigen kunstgewerblichen Teile des Schreines auszuführen hatten, die Unterschiede (etwa auf Taf. 31 und 30, wo nebenbei gesagt nicht Matthäus dargestellt ist, sondern sein Symbol, das nicht von der „jüngeren“ Art ist, sondern von der „älteren“) sind bis in die Rankenbildung und sogar das Palaeographische hinein festzustellen. Nur die offenbar für alle in der Werkstatt zur Verfügung stehenden Stanzen sind überall gleich. (Die Emails sind unterschiedlich, lassen sich bisher aber noch nicht auf einzelne Hände aufteilen.) Da nun, wie gesagt, keiner der beiden erkennbaren Gehilfen mit Nikolaus von Verdun identisch ist, ergibt sich sogleich die schwerwiegende Frage, was eigentlich dem Meister selbst (außer dem Gesamtentwurf) von den erhaltenen Teilen am Annoschrein zuzuschreiben sei. Vielleicht war nur die untergegangene Plastik, oder gar nur ein Teil von ihr, wirklich „eigenhändig“, wenn der Begriff streng genommen werden soll. Um so dringlicher wird damit die Aufgabe der Kunstgeschichte, die erhaltenen alten Abbildungen mit verfeinerten stilkritischen Methoden noch einmal zu befragen. Was Peters dazu sagt, ist unzureichend.

Resultat: Wir stehen auch hier erst am Beginn des Beginns. Täuschen wir uns nicht! Mehr denn je sind auf allen Gebieten der mittelalterlichen Goldschmiedekunst nicht so sehr Zusammenfassungen nötig, als Bestandsaufnahmen der einzelnen Werke — viel genauere, als die ältere Forschung sie gab und geben konnte. Dann werden wir z. B. die auf der Detailabbildung des Annoschreins Taf. 37 erkennbare Signatur des Düsseldorfer Restaurators P. Beumer von 1902 (dieses ebenso verdienst- wie verhängnisvollen Mannes) nicht mehr übersehen, und auch die bisher unerkannten, dennoch aber höchst bedeutsamen wiederverwendeten ottonischen Teile am Innocentius- und Mauritiuschrein sowie am Benignusschrein werden die gebührende Beachtung finden. Schließlich werden wir dann auch die v. Falke'sche Datierung des Honoratusschreins „um 1200“ nicht mehr kritiklos wiederholen. Von der Gesamtentwicklung der Schreine an Rhein und Maas her gesehen (Rückseite des Dreikönigenschreins, Firminschrein von 1236 in Amiens usw.) wäre „um 1230“ dann wohl als das frühestmögliche Datum angegeben worden.

Hermann Schnitzler

TOTENTAFEL

ALFONS MARIA SCHNEIDER

† 4. Oktober 1952

In den ersten Morgenstunden des 4. Oktober 1952 verschied auf der Reise kurz vor Aleppo (Syrien) infolge der unerwarteten Krise eines Magenleidens Alfons Maria Schneider, außerplanmäßiger Professor für byzantinische und frühislamische Architektur und Kunstgeschichte an der Universität Göttingen, o. Mitglied der Akademie der Wissenschaften daselbst. Geboren am 16. VI. 1896 zu S. Blasien (Baden), studierte

er in Freiburg (Br.) Theologie und orientalische Sprachen, wurde 1922 zum Priester geweiht und promovierte, durch Joseph Sauer für die christliche Archaeologie interessiert, 1926 in Freiburg mit einer Arbeit über das Refrigerium. Dann folgte eine ausgedehnte archaeologische Wanderzeit, während deren er sich an Grabungen in Samos, Palästina, Georgien, Konstantinopel und Nikaia beteiligte und Forschungsreisen nach Frankreich, Spanien, Italien und Aegypten unternahm; sie entwickelten bei ihm jenes gräberische Geschick und jenen divinatorischen Blick, dem er so viele glückliche Funde zu verdanken hatte. 1938 habilitierte sich Schneider an der Universität Freiburg, wurde aber schon am 1. I. 1939 an die Universität Göttingen versetzt, an welcher er von da an eine überaus fruchtbare wissenschaftliche Tätigkeit entfaltete. 1944 wurde er dort zum außerplanmäßigen Professor ernannt. Kurz bevor er im September 1952 zur Ausführung von Grabungen in Rusafa (Syrien) aufbrach, erreichte ihn noch der Ruf auf ein planmäßiges Extraordinariat an der Universität München.

Mit A. M. Schneider ist der letzte deutsche Kenner der *gesamten* byzantinischen Kunst (bis in die Palaiologenzeit) dahingegangen; daß er nicht nur eine ausgezeichnete Denkmälerkenntnis der gesamten byzantinischen und frühislamischen Kunst besaß und sie mit der immer wieder geübten Grabungspraxis vereinigte, sondern damit auch eine solide Kenntnis der vorderasiatischen Sprachen und Literaturen verband, gibt seiner Persönlichkeit das Gepräge einer ganz seltenen wissenschaftlichen Geschlossenheit und Originalität auf einem Gebiete, welches nur von wenigen Mutigen betreten wird. Wo immer er an Grabungen beteiligt war, haben seine Berichte und Untersuchungen mit einer von der Kritik immer wieder anerkannten Exaktheit wertvolle neue Kenntnisse vermittelt. Dies gilt vor allem von seiner Arbeit in Palästina, deren christliche Denkmäler zusammenfassend zu behandeln der Plan seiner Jugend war; wir haben von ihm aus diesem Bereiche Monographien und zahlreiche Aufsätze (letztere hauptsächlich im *Oriens Christianus* und in der Zeitschrift des D. Palästina-Vereins) über die Brotvermehrungskirche in et-tabgha, über die Funde in Chirbet el-minje und über zahlreiche andere christliche Denkmäler Palästinas. Die Stadtmauer von Nikaia, der Friedhof von Tarragona, aber auch das Problem der Entstehung der christlichen Basilika und zuletzt die Frage des Petrusgrabes unter der *Confessio* von St. Peter sind weitere Themen seines weitgespannten Interessenkreises.

Vor allem aber beschäftigte ihn Konstantinopel, die Hauptstadt des christlichen Reiches des Ostens. Die Ergebnisse seiner Grabung im Westhof der Hagia Sophia, welche wertvolle Aufschlüsse über die vorjustinianischen Bauten brachte, sind in einem ausführlichen Berichte niedergelegt, ebenso die seiner Arbeiten über die Stadtmauer, die ihn auch als vorzüglichen Kenner der Epigraphik erweisen. Der stärkste Anteil freilich an seiner Lebensarbeit entfällt auf die höchst schwierige Erforschung der Topographie Konstantinopels; hier kam ihm die Verbindung intensiven Quellenstudiums mit der unmittelbaren Anschauung und mit dem kombinierenden Urteil des erfahrenen Gräbers besonders zustatten; in mühseligster Kleinarbeit hat er während seiner Tätigkeit am Archaeologischen Institut in Istanbul auch die geringfügigsten

Bauarbeiten an Straßen und Häusern aufmerksam verfolgt und reiches Material aus solcher Beobachtung gewonnen. Es wird eine dringende Sorge unserer Wissenschaft sein müssen, sein nahezu vollendetes Manuskript über die Topographie von Konstantinopel zum Abschluß und zum Druck zu bringen.

Nicht unerwähnt darf seine in überaus zahlreichen inhaltsvollen Besprechungen niedergelegte kritische Tätigkeit bleiben, insbesondere auch nicht seine Mitarbeit an der Bibliographie der Byzantinischen Zeitschrift. Auch dort bewährte sich sein kritischer Sinn, sein untrügliches Gefühl für alles Wahre und Echte und seine unbestechliche Art, Unzulängliches, zuweilen auch mit derber Grobheit, anzuprangern; wer ihn kannte, wußte, daß sich mit dieser polternden Strenge in allem Sachlichen eine seltene Herzessgüte in allen menschlichen Beziehungen verband.

Der Verlust ist schwer und — hier einmal im buchstäblichen Sinne der Wortes — unausgleichbar. F. Dölger

PERSONALIA

Dr. Alois Thomas hat seit dem 12. 3. 1952 das Amt des Bistumskonservators für die Diözese Trier übernommen. Er habilitierte sich am 1. 6. 1952 an der Theologischen Fakultät Trier mit einer Arbeit „Maria, der Acker und die Weinrebe in der Symbolvorstellung des Mittelalters“.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. 1. bis 31. 3. 1953: Bergische Künstlergenossenschaft, Wuppertal. Im Graphischen Kabinett: Georg Zieruh (Aachen), Aquarelle.

BERLIN Kunstamt Charlottenburg. 17. 1.—15. 2. 1953: Walter Gramatté (1897—1929), Ölbilder, Aquarelle, Graphiken.

BIELEFELD Städt. Kunsthaus. 26. 1. bis 9. 2. 1953: „Wir richten uns ein“. (In Verbindung mit dem Landesbaupflegeamt Münster/Westf.) — 12. 2.—5. 3. 1953: Französische Graphik von Bonnard bis Picasso. — 8. 3.—31. 3. 1953: Christel Poll (Bielefeld), Gemälde und Aquarelle; Karl Rödel, Holzschnitte und Lithographien.

BRAUNSCHWEIG Städt. Museum. 11. 1. bis 8. 2. 1953: Bartold Asendorpf (1888—1946), Handzeichnungen, Aquarelle, Pastelle. Galerie Otto Ralfs. 21. 1.—18. 2. 1953: Alexander Calder, Mobile.

BREMEN Kunsthalle. 8. 2.—15. 3. 1953: Altberliner Künstler (II. Von Schinkel bis Menzel). 15. 2.—8. 3. 1953: Die graphischen Künste im heutigen Frankreich.

DARMSTADT Hess. Landesmuseum. 25. 1. bis Ende Februar 1953: Schlesische Ansichten

aus alter und neuer Zeit. (Ausstellung zum 60jährigen Jubiläum des Schlesiervereins.)

DORTMUND Museum am Ostwall. 28. 2.—24. 3. 1953: Das neue Bauen in Holland (zusammengestellt vom Stedelijk Museum in Amsterdam).

DRESDEN Staatl. Kunstsammlungen. Am 21. 12. 1952 wurde die zweite Langgalerie des wiederhergestellten Zwingers mit der Zinnsammlung eröffnet.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. 10. 1.—8. 2. 1953: Neue Aachener Gruppe.

DUSSELDORF Städt. Kunstsammlungen. 11. 1.—15. 2. 1953: Picasso — Léger, Keramik.

Galerie Alex Vömel. Februar 1953: Heinz Trökes. — März 1953: Alexej von Jawlensky.

EMMENDINGEN Markgrafenschloß. Ab 1. 2. 1953: Fritz Boehle (1873—1916), Gedächtnisausstellung — Malerei, Graphik, Plastik.

ESSEN Museum Folkwang. Februar 1953: Knut Lambert (Hamburg) — Gemälde und Aquarelle. — März 1953: Zeichnungen von Heinz Battke (Florenz).

FRANKFURT/M Städelches Kunst-institut. 10. 1.—8. 2. 1953: Helmut Kolle (1899—1931).

Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Februar 1953: Alexander Calder — Paul Fontaine; Louise Rösler, Klebebilder.

HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 15. 2. bis 15. 3. 1953: Gabriele Münter (Murnau), Gemälde; Englische Lithographien.

HAMBURG Kunsthalle. Februar 1953: Neuerwerbungen der Graphischen Sammlung seit August 1950. — Bis 11. 2. 1953: Dankspende des deutschen Volkes.

Museum für Kunst und Gewerbe. Februar 1953: Bilder, Graphik und Scherenschnitte aus China.

Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. 5. 2.—1. 3. 1953: 500 Jahre Walfang (veranstaltet von der Hamburg-Gesellschaft e. V.).

Kunstverein. Ende Februar bis Mitte März 1953: Meistermann — Winter — Nay.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. 25. 1.—1. 3. 1953: Hans Uhlmann (Bildwerke und Zeichnungen) — Theodor Werner (Gemälde) — Woty Werner (Neue Bildwirkereien). — 6. 3. bis 12. 4. 1953: Erich Heckel.

KASSEL Kunstverein. 11. 1.—10. 2. 1953: Gouachen und Zeichnungen von Josef Heigenbarth (Dresden); Neue Stoffdrucke (Arbeiten des Institutes für Stoffdruck an der Staatl. Werkakademie Kassel).

KIEL Kunsthalle. 18. 2.—22. 3. 1953: Japanische Holzschnitte.

KÖLN Kunstverein. 1. 2.—1. 3. 1953: Gedächtnisausstellung des Malers Paul Strecker (1898—1950).

Galerie Czwiklitzer. Bis 15. 2. 1953: Karl Hofer, Oelgemälde und Aquarelle 1943 bis 1952. — 6.—28. 2. 1953: Rudolf-Werner Ackermann.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. Februar 1953: Die gute alte Zeit (1870—1910); Moderne Plastik aus Museumsbesitz; Im Studio: Savignac (Paris), Plakate.

MARBURG/Lahn Universitäts-Museum. 25. 1.—22. 2. 1953: Hiroshige (1797—1858), 110 Farbholschnitte. — 1.—31. 3. 1953: Paul Wedepohl (Biedenkopf), Elisabeth Mann (Marburg), Horst Peter (Marburg).

MÜNCHEN Staatl. Graph. Sammlung. Februar 1953: Französische Bilderbogen (zusammengestellt vom Institut Français).

Amerika-Haus. 15. 1.—7. 2. 1953: Moderne internationale Graphik.

Galerie Günther Franke. Februar 1953: Erich Heckel, Frühe und späte Bilder.

MÜNSTER/W. Westfäl. Kunstverein. Ab 11. 1. 1953: Alfred Mahlau, Freie und angewandte Kunst.

NÜRNBERG Germanisches Nationalmuseum. 13. 1.—11. 2. 1953: Amerikanische Volkskunst (Index of American Design).

SCHLESWIG Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorp. 18. 1.—1. 3. 1953: Ausstellung der Muthesius-Werkschule Kiel, Abt. Fotografie: „Fotografisch gesehen“.

STUTTGART Württ. Staatsgalerie. 1. 2.—15. 3. 1953: Ausstellung der Graph. Sammlung: Rolf Nesch zum 60. Geburtstag.

WUPPERTAL Städt. Museum. 11. 1.—8. 2. 1953: Kollektivausstellung Fritz Winter (Diessen); Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Ein-sendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz (auf Auslandsurlaub), z. Zt. Prof. Dr. L. H. Heydenreich. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstr. 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt des Niedersächsischen Landeskonservators, Hannover, Rudolf-von-Bennigsen-Str. 1, erbeten.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM. 1.50 jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Neue Fernruf-Sammelnummer Nürnberg 2 65 56. — Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg. Postcheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: W. Tümmels Buchdruckerei, G.m.b.H., Nürnberg.